

Jorge Ferreira de Vasconcelos: a comédia, a cidade e a corte

Jorge Ferreira de Vasconcelos: the Comedy, the City and the Court

Rita Marnoto
Faculdade de Letras e Colégio das Artes
Universidade de Coimbra
rmarnoto@fl.uc.pt
Data de recepção do artigo: 14-09 -2017
Data de aceitação do artigo: 15-02-2018

Resumo

A comédia renascentista, a partir da sua génese italiana, elege a cidade como cenário privilegiado da acção. É nela que se desenrolam as três comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos. A cidade encontra-se nelas representada como ambiente social, sistema de comportamentos e conjunto de práticas quotidianas, na sua diversidade. É da subtilidade que interliga materialidade e ilusão, função-senhor e função-autor, que nas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos brota o dinamismo da cidade.

Palavras-chave: Jorge Ferreira de Vasconcelos – comédia renascentista – cidade na comédia – função-senhor – função-autor.

Abstract

Due to its Italian genesis, the main set of action in Renaissance comedy is the city. Therefore, the three comedies written by Jorge Ferreira de Vasconcelos take place in this set of action. In these comedies, the city is represented as a social atmosphere, a behavioral system, a set of very diverse daily practices. The subtleness connecting both materiality and illusion, the function-sir and the function-author, creates the dynamics of the city in Jorge Ferreira de Vasconcelos' comedies.

Keywords: Jorge Ferreira de Vasconcelos – Renaissance comedy – the city in the comedy – function-sir – function-author.

1. No panorama do teatro português do século XVI, as peças de Jorge Ferreira de Vasconcelos distinguem-se pela função atribuída à cidade, que é efectivamente lugar privilegiado da grande renovação dramática e dramatúrgica em acto. Com efeito, a cena urbana é o perno em torno do qual se articula a adaptação dos novos padrões renascentistas, com os seus requisitos de estruturação e os seus antecedentes de erudição, ao mundo coevo e ao bulício do quotidiano. Se a cidade entra para a cena, é também a cena que entra para a cidade, numa relação de reciprocidade da qual resulta uma simbiose extraordinariamente profícua. É a partir dessa envolvimento seminal que toma forma o novo género, a comédia renascentista.¹

2. Considerado num quadro europeu, o enraizamento histórico da comédia renascentista é, como se sabe, italiano² e o caso português não constitui excepção. “A origem da comédia erudita é italiana”,³ pontifica Luciana Stegagno Picchio na sua *Storia del teatro portoghese*.

Por consequência, para uma interpretação fundamentada deste assunto há que ter presentes os elos que ligam a génese histórico-literária da comédia ao ambiente urbano e aos centros de poder que em Itália a promovem. Esse processo implica inovações determinantes na evolução da arte cénica, pelo que a bom título foi designado como *invenzione del teatro*.⁴ Serve-lhe de fulcro a concepção dramática e dramatúrgica que coloca a comédia e a cidade no seu centro. Dele brota a própria ideia de teatro, tal como é entendida a partir da época moderna, enquanto instituição com regras específicas, assente numa

¹ Para a caracterização da génese da comédia renascentista na sua relação com a cidade, valham por todos, no seio de uma vastíssima bibliografia, os seguintes estudos consagrados: Zorzi 1977; Baratto 1977; Ferroni 1980; Attolini 1988; Smith / Strier / David 1995; ao que há a acrescentar alguns números históricos da revista *Biblioteca Teatrale*. Além disso, com incidência sobre o plano urbano: Benevolo 1990.

² Para um elucidativo quadro de conjunto: Farrell / Puppa 2006, em particular os capítulos sobre o teatro renascentista de autoria de Richard Andrews e Peter Brand; bem como Todarello 2006, todos eles com bibliografia remissiva.

³ “L’origine della commedia erudita è italiana” (Stegagno Picchio 1964: 74).

⁴ A expressão, que se tornou de uso corrente com referência ao teatro italiano do século XVI, leva a chancela do título conferido ao número da revista *Biblioteca Teatrale* (fasc. 15-16, 1976), organizado por Fabrizio Cruciani em homenagem a Giovanni Macchia: *L’invenzione del teatro. Studi sullo spettacolo del Cinquecento*. Condensa uma série de vectores estruturantes do teatro renascentista, cuja solidez crítica se espelha na fecundidade das pesquisas sobre a comédia que têm vindo a ser realizadas na sua senda, desde o momento da sua publicação até aos nossos dias.

relação pragmática com o público do espectáculo e dotada de requisitos cénicos.

O carácter precoce do desenvolvimento do quadro italiano fica delineado na segunda metade do século XV, período em que a inclusão da representação em momentos festivos da vida urbana dos grandes centros da Península se intensifica. Esse novo hábito sócio-cultural funde as estratégias de espectacularidade promovidas pelo poder com o empenho das pesquisas levadas a cabo pelos humanistas no campo da filologia, da arquitectura, da música e das demais artes cénicas. O espectáculo de corte exige consideráveis investimentos e só em circunstâncias muito particulares se alarga a um público que supera uma elite.

Um dos capítulos decisivos da filologia humanista é precisamente a descoberta de uma série de comédias de Plauto, a qual logo se irá oferecer como modelo a ser imitado. Mais do que isso, porém, assinala um marco no reconhecimento da dignidade de um género, baseado no risível, que leva a chancela dos grandes senhores que o promoveram e patrocinaram.

Foi em 1495 que Nicolau de Cusa, secretário do cardeal Giordano Orsini, localizou na biblioteca de Colónia, por indicação do seu protector, o códice com doze novas comédias de Plauto (que continha também quatro das suas oito comédias já conhecidas na Idade Média), trazendo-o depois para Roma (Questa 1968).

Na segunda metade do século XV, há sobeja informação acerca da representação, em original latino, de peças de Séneca, Terêncio e Plauto em várias cidades italianas. Em Roma, Pomponio Letto dinamizou uma academia teatral que promoveu encenações realizadas no Palazzo Riario e no Castel Sant'Angelo, às quais assistiram vários cardeais e o próprio pontífice. Em Florença, a comédia *Andria* de Terêncio foi apresentada em Santa Maria del Fiore no ano de 1476, sob a direcção de Giorgio Antonio Vespucci, perante Lorenzo de' Medici, que seguidamente deu ordens para que fosse encenada na Piazza della Signoria, ao que se seguiram os *Menaechmi* em 1488. Esta peça de Plauto já fora anteriormente levada à cena na cidade de Ferrara, aliás em tradução para a língua vulgar, e a recepção que suscitou foi igualmente entusiástica. A iniciativa deveu-se a Ercole I d' Este, destacado promotor do *volgarizzamento* de várias peças de teatro antigas.

Também no campo da teoria os marcos cronológicos são prístinos. As primeiras reflexões sistemáticas remontam ao *De comoedia libellus*, de Vittore Fausto (apud Weinberg: 5-19, 586-589),⁵ que originariamente acompanhava a edição de Terêncio publicada em 1511. Toma como referência, evidentemente, o teatro grego e romano. Os paratextos da comédia sempre se prestaram a dissertações acerca do renovado género e já Poliziano escrevera um importante prólogo para os *Menaechmi*. Assumiam também a função de justificar uma atitude que, de uma forma ou de outra, continuava a requerer fundamentação, por transcender a norma, ao lidar com o risível. Avançando no tempo, as dedicatórias de *Orbecche* e *Altile*, escritas na década de 1540 por Giraldi Cinzio, ao acusarem a dificuldade em sustentar uma teoria da comédia que não tenha em linha de conta a experiência cénica coeva, consagram os novos rumos seguidos pelo espectáculo teatral. É a partir desse enlace que o célebre comentador de Aristóteles, Vincenzo Maggi, se propõe colmatar o espaço deixado em aberto pelo autor da *Poética* com uma reflexão sobre a categoria de cómico e a sua aplicação à comédia, no *De ridiculis* (1550). A partir daí, Bernardino Pino da Cagli, em *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi* (1572, ed. 1578), aposta num cruzamento entre os preceitos de Aristóteles e o decoro de Horácio, para atribuir ao cómico uma função moralizadora. Contudo, será necessário aguardar pelo ano de 1589 para que seja dado aos prelos um tratado com a pujança e a incisividade dos *Discorsi intorno alla comedia*, de Nicolò Rossi. Rossi nascera numa cidade que era um centro teatral muito activo, Vicenza, e a imersão na movimentada realidade cénica da comédia é o baluarte que lhe permite superar decisivamente não só o vazio da teoria poética de Aristóteles, mas também as desconfianças suscitadas por um género que, afinal, e apesar de tudo, se configurava como estratégia potentíssima de reconhecimento do poder.

Quanto à nova produção italiana, depois do exemplo de *Formicone*, de Publio Filippo Mantovano (1503), cabe a Ludovico Ariosto um lugar de destaque, com *Cassaria*, levada à cena na Ferrara dos Este em 1508. Ao longo de um percurso intelectual que o vai absorvendo noutras ingentes empresas, Ariosto nunca se desligará nem da escrita para o teatro nem da encenação, continuamente envolvido numa cadeia de sucessivas experiências e reelaborações: *I Suppositi*

⁵ A obra de Weinberg, *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, é no seu conjunto uma compilação e uma recolha fundamental para a exploração da teoria teatral renascentista.

(1508; representação em Ferrara, 1509), *Il Negromante* (representação em Ferrara, 1529), *Lena* (1528, 1529), *I studenti* (inacabada).⁶

Além de Ferrara, Urbino, Roma, Veneza, Vicenza, Parma, Mântua e de tantas outras cidades italianas, também Florença é um centro de produção teatral destacado. Os incentivos à comédia são tanto mais relevantes, tendo em linha de conta as aspirações hegemónicas da cidade do Arno e o fortalecimento do eixo Roma-Florença com o pontificado de dois papas da família Medici, Leão X e Clemente VII. Esse desenvolvimento anda estritamente ligado à restauração do poder operada pelos Medici em 1513. Nesse mesmo ano são representadas no Palazzo Medici *I due felici rivali*, de Jacopo Nardi, e *Comedia di Iustitia*, de Eufrosino Bonino, seguidas por *Falargo e Pisana* de Lorenzo Filippo Strozzi em 1518. Sintomaticamente, aquela que é considerada a obra-prima da comédia renascentista, a *Mandragola* (1518), é concebida nesse mesmo ambiente por um dissidente do governo dos Medici, aquele Maquiavel que apoiara a República florentina. O fundador da ciência política serve-se da cena urbana para mostrar o alcance de um poder tanto mais eficaz, quanto fátuo e oculto, como o é uma mandrágora inexistente (Marnoto 1991-1992-1993).

3. O quadro histórico que assim fica delineado nos seus traços essenciais mostra bem, pois, como os diversos vectores que confluem na *invenção* da comédia a partir do seu ambiente de origem, o ambiente urbano italiano, a elegem como *imitatio vitae*, *speculum consuetudinis* e *imago veritatis* que tem por referência a cidade e que é colocada ao serviço do ambiente festivo dos ritmos da corte e, correlativamente, do exercício do poder. O espectáculo teatral proporcionado pelas novas comédias em prosa, com a sua divisão em actos e cenas e com a exploração da expressividade da língua vulgar, oferece-se como janela de uma aristocracia que se diverte a observar o bulício do quotidiano.

Se a comédia dá realidade à ilusão urbana e prospera em meio urbano, é também e muito especialmente porque é na cidade que se situam os grandes centros de poder que patrocinam o espectáculo. O cómico sempre teve uma relação fluida e contudo insinuante com o poder, porque tanto serve para pôr a ridículo, como para enaltecer o

⁶ Aquele que é considerado o fundador da comédia renascentista foi também autor do grande poema de cavalaria do século XVI, *Orlando Furioso*, num labor que une dois vasos comunicantes. Sob esse ponto de vista, é possível estabelecer uma relação com Jorge Ferreira de Vasconcelos, comediógrafo e autor do *Memorial da segunda tábola redonda*.

que quer que seja. Encontros e desencontros amorosos, trocas de identidade, disfarces e reconhecimentos, conflitos de gerações e de interesses de todo o género são o lastro de uma fragmentação à qual se sobrepõe a força ordenadora de um final que expõe a capacidade organizativa do poder.

O próprio dramaturgo não é exterior à cena. A sua posição implica também um ângulo perspéctico, que Giulio Ferroni coloca entre dois pólos: a função-senhor (ou função-poder) e a função-autor (que envolve situações cénicas, personagens, actores, etc.). A primeira leva à adopção do ponto de vista do senhor, que justifica o seu poder e a sua soberania, sendo o autor um funcionário ao seu serviço. A segunda encara a cena como expressão de um projecto intelectual no qual o autor vaza convicções e valores próprios, infiltrados em espaços simbólicos que dialogam com a função-senhor.

Por conseguinte, a ilusão de cidade que sobe à cena da comédia renascentista implanta-se e tira partido de um espaço extremamente subtil, que é o que medeia entre representação de vícios e propósitos de exemplaridade, entre destabilização social e propósitos ordenadores por parte do poder, entre função-senhor e função-autor ou entre quotidiano e deslumbramento teatral.

É esse jogo de tensões a instigar a dinâmica das comédias que Jorge Ferreira de Vasconcelos oferece aos espectadores que no Portugal da segunda metade do século XVI a elas assistem, debruçados sobre a sua janela.

4. A cena urbana é a linfa das três comédias de Vasconcelos, *Eufrosina*, *Ulissipo* e *Aulegrafia*,⁷ quer pelo ambiente que as envolve, considerado nos seus aspectos globais, quer pelos componentes cénicos que requerem.

Jean Subirats (1982), e já anteriormente Aubrey F. G. Bell (1931: 216-224), Agostinho de Campos (1935), Karl Vossler (1937-1938), Eugenio Asensio (apud Vasconcelos 1951) ou António Machado de Vilhena (apud Vasconcelos [1968]) mostraram bem como estas comédias juntam estratos sociais, etnias e grupos profissionais muito diversificados. Lavadeiras do Mondego, serviçais, alcoviteiras, mulatos e mulatas e criados e criadas sempre prontos a desafiar os seus amos ou as suas amas convivem com cortesãos ociosos e cismados em amores,

⁷ Citadas a partir das edições preparadas por José Camões, com numeração referente ao fôlio.

aventureiros, mercadores, estudantes estouvados, doutores em leis, pais de família conservadores mas nem sempre exemplares e donzelas preocupadas com a sua reputação, que não desperdiçam porém uma oportunidade para arranjam um bom casamento.

Há que notar, contudo, que este friso, constituído por caracteres-tipo historicamente enraizados, não alinha nem todas as tipologias da sociedade portuguesa da época, nem as mais gerais. Note-se que não abrange membros do clero, assim eximindo o estrato social a que pertencem ao risível. Por um lado, uma tal atitude é susceptível de traduzir o respeito que merecem ao dramaturgo. Por outro lado, poderá decorrer de uma filtragem social e sociológica, tendo em linha de conta que o clero não é um grupo social tipicamente ligado à esfera do trabalho. Particularmente significativa se mostra a não integração dos rurais.⁸ Com efeito, são as tipologias emergentes mais directamente representativas das camadas urbanas a polarizarem os interesses de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

A urbanidade é o próprio valor que garante a diversidade e a convergência dos estratos sociais que põe em cena. Dela brota a oportunidade de criar um espaço dialógico que dinamiza a interacção dramática. Através da comédia renascentista, o dramaturgo português transporta, pois, aquele que era o sentido primordial da *polis*, para o Portugal que lhe é coevo.

A qualidade do urbano é uma conquista da época moderna. O desenvolvimento das cidades é um processo em curso a partir de 1000, com ritmos bastante diversos. As suas zonas de ponta situam-se na Flandres e no Mediterrâneo, sendo esse o principal motor do Humanismo e do Renascimento italianos. No caso português, foram as navegações e o comércio oceânico o grande fulcro do seu desenvolvimento. Recorde-se que, de acordo com os cálculos de Vitorino Magalhães Godinho, por meados do século XVI Lisboa contava com cerca de 100 000 habitantes, 10 000 dos quais eram escravos vindos das mais diversas paragens ([s. d.]: 270).⁹ Capital de um império

⁸ O campo só surge como cenário efectivo em *Ulissipo*. É destino do desterro de Tenólvia e Glicélia e dá-lhes oportunidade de mais facilmente se encontrarem com os seus amantes (234 ss.). Trata-se de um expediente que concorre para o desenlace da acção, tendo justamente observado Karl Vossler que o campo é o espaço do picaresco (1937-1938: 529).

⁹ Os cálculos de Teresa Barata Salgueiro, que incidem sobre o ano de 1527, são mais contidos, com 52 040 habitantes para Lisboa e 5 316 para Coimbra (1992: 427). Nesta obra compila-se vasta informação sobre a evolução urbana em Portugal.

que então atingia um ponto alto de expansão, era uma metrópole que compreendia em si as tantas cidades coloniais que regia, através de um processo de aculturação que muitas vezes foi recíproco.

No teatro de Jorge Ferreira de Vasconcelos a configuração da cidade, como espaço de encontro entre o diverso em que todos os que trabalham têm o seu lugar, é cristalinamente exposta no prólogo de *Ulissipo*. Ao tomar a palavra, o Autor-Mercúrio-Representador compara a vida a uma feira que na Grécia se fazia com “diversos exercícios, onde cada um mostrava a seara do seu cabedal e ofício”, entre “tanta diversidade de artes e cousas” (1). Para mostrar que a cidade é o espaço da livre expressão necessária à justiça social e à boa moral, conta pois uma história do tempo da guerra do Peloponeso. Os lavradores de Atenas, sendo tiranizados pelos cidadãos seus senhorios, iam de noite à cidade para fazerem públicas as suas queixas. O Senado concedeu-lhes então licença para apresentarem as suas reclamações sem pejo, o que reverteu numa forma de moralização dos costumes. Por conseguinte, o ambiente urbano é a grande feira onde cada um, às claras, pode exercer o seu ofício e debater as suas razões sob a alçada da força ordenadora do poder cívico.

Qualquer uma das cidades onde decorre a acção das comédias se afigura, mesmo no seio do próprio espaço nela contido, como um cais aberto sobre o mundo. Se o pai de Eufrosina parte para Santiago em romagem (116, etc.), Cariófilo e Galindo detêm-se sobre aventuras bem mais longínquas, as de Frisol da Silveira, prestes a partir para a China (122), ou de Marcos Rosado, que está em Sofala há três anos (122 v.^o), ao passo que Germínio Soares, em *Aulegrafia*, deita contas à vida, que não lhe corre a contento, e faz planos de rumar até à Índia (149 v.^o). A representação objectual corrobora a ilusão de realidade desses espaços longínquos. A medalha possuída por Fileno, em *Ulissipo*, é testemunha da sua jornada em Mazagão (200 v.^o). Por sua vez, em *Eufrosina*, a carta que Sílvia de Sousa recebe de seu irmão que está em Goa, e que é lida e comentada num diálogo com Zelótipo, condensa um significativo e detalhado relato do quotidiano da vida oriental (113 ss.). Da mesma feita, a visita de Zelótipo a Sílvia de Sousa para lhe ler a carta é um expediente de grande efeito espectacular, e através do qual o cortesão se vai aproximando de Eufrosina.

De resto, na linguagem figurada que é colocada na boca das personagens abundam expressões que exploram correlatos geográficos: “Vós estais um Apolo sobre os muros de Tróia” (*Eufrosina*: 75), nota Cariófilo ao ver Zelótipo, desta feita recuperando a aura de uma cidade

histórica; “E vós, senhor fostes a Roma?” (*Ulissipo*: 199 v.^o), pergunta Hipólito a Fileno, para lhe dizer que há muito tempo não se fazia ver; “E sois para governar Veneza” (*Aulegrafia*: 84), diz Dinardo Pereira a Cardoso, escarnecendo da sua fanfarronice. Em *Ulissipo*, a cidade de Lisboa e o seu cosmopolitismo parecem mesmo ser mimados pelos nomes de algumas das suas personagens. Ulissipo, o chefe de família que dá título à comédia, tem o nome ancestral da cidade onde decorre a acção da peça, na qual contracenam duas personagens femininas que remetem para destacados centros urbanos de Itália e de Espanha, Florença e Sevilha. Nem falta nesta mesma peça um italiano, Crisófilo, agente dos Medici, que acaba por salvar a pele numa atribulada fuga pelos telhados. Da mesma feita, em *Aulegrafia* intervém um espanhol, Agrimonte, que se diz “componedor” (65), o que não obsta a que dele se trace uma imagem burlesca.¹⁰

Também a variedade de línguas e registos, com as suas deformações e a sua adaptação à alteridade cénica, juntamente com o jogo de citações e com o manejo de remissões de erudição, não raro em sobreposição acumulativa, é um potentíssimo fulcro da vivacidade dos diálogos. O “componedor” espanhol de *Aulegrafia*, que leva o seu orgulho próprio até um ponto extremo, fala sempre em castelhano (65 ss.). Oferece oportunidade, ao defensor da pureza da língua pátria que é Jorge Ferreira de Vasconcelos, de escarnecer o seu estilo, através dos divertidos diálogos em que contracena com outras personagens. Mais do que intervir decisivamente nos rumos da acção, o que na verdade não lhe assiste, a sua função é a de conferir cor local à cena. Quanto à linguagem do Doutor Carrasco, o Doutor de Coimbra que intercala sucessivamente nas suas tiradas fórmulas do latim jurídico, em arrebiques macarrónicos de lucubrações bacocas (*Eufrosina*: 331 ss.), ela possibilita uma recepção a vários níveis. Tanto pode fazer rir um público sem conhecimentos específicos da linguagem jurídica mas que se diverte com o seu tom rocambolesco, como deleitar os eruditos capazes de decodificar o seu significado preciso. A sua passagem pela cena é fugaz, porém intensíssima, numa rábula dessacralizante da sabedoria dos mestres. Se da linguagem jurídica se passar à amorosa, a carta que Filelfo Correia recheia de bastas tiradas em latim e italiano,

¹⁰ Sintomaticamente, o seu nome indicia e caricatura a falta de urbanidade comportamental da personagem, pois remete para elementos rústicos: lat. “ager” (campo) e “mons” (monte).

em *Aulegrafia* (89 ss.), pouco ficará a dever, no seu género, ao Doutor Carrasco.

As comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos herdam do romanesco, em particular da narrativa sentimental, o hábito de intercalar trechos literários de outros géneros, como a carta em prosa, composições em redondilha e até um soneto em *Aulegrafia* (93 v.^o). Esses procedimentos introduzem uma certa lentidão na acção, mas por outro lado dão ensejo ao recurso a várias artes cénicas, assim propiciando alguma animação. Ao mesmo tempo que explora os efeitos risíveis a que essa variedade de tons se presta, o dramaturgo aproveita também para exprimir opiniões críticas, geralmente caricaturais.

As redondilhas compostas em castelhano por Zelótipo, em *Eufrosina*, sentidas mas desataviadas, são prontamente escarnecidas por Cariófilo: “Esses ecos e derivações, cuido que lhe chamais flores de trovar e grande habilidade. Ora vos digo que não sou de tanto esfolagato” (76). Jorge Ferreira de Vasconcelos parece mesmo experimentar um certo gosto, que lhe é muito peculiar, na diversidade dos níveis de cultura e dos padrões literários que chama à colação, criando cenas que visam o seu confronto, para a partir daí explorar o cómico. As reflexões acerca da composição de uma carta, dos vários modelos possíveis e da sua pragmática, que em *Eufrosina* tomam forma ao longo do diálogo entre Zelótipo, Cariófilo e Andrade (80 v.^o ss.), ou o confronto entre os escritores preferidos pelos vários elementos das trupes que vigiam a janela de Filomena, na incursão nocturna de *Aulegrafia* (126 v.^o ss.), são textos vitais para o estudo dos horizontes literários do Portugal quinhentista.

Espaços e tempos mais ou menos longínquos, línguas e registos linguísticos diferenciados, interpolação cénica de textos de outros géneros: nenhum destes expedientes é propriamente chamado à ribalta em nome de um simples efeito ornamental. Tais remissões destacam, por via simbólica, uma esfera que vale pela sua marca urbana e que, como tal, é susceptível de trazer para o palco os valores da abertura aos confins mais latos e universais do cívico e do humano. Neste sentido, Jorge Ferreira de Vasconcelos é um lídimo intérprete do modelo italiano e dos avanços precocemente operados com a *invenzione del teatro*, de forma a levar a cidade para a cena e a cena para a cidade.

5. No quadro da diversidade de espaços que acabou de ser explanada, existe porém um espaço a que não é feita alusão: a corte. Neste caso as questões que se colocam são de ordem diferente, por estar em causa

uma esfera que existe por reenvio. Com efeito, a corte e os cortesãos não costumam ser colocados na cena da comédia renascentista. É certo que as regras de género reservam o desempenho de personagens de alta estirpe para a tragédia. Contudo, a corte reúne também estratos perfeitamente integrados no ambiente urbano.

Apesar de as peças de Jorge Ferreira de Vasconcelos não incluírem o espaço material da corte, a sua atmosfera respira-se no ar. O prólogo de *Aulegrafia* informa desde logo que o dramaturgo “pretende mostrar-vos ao olho o rascunho da vida cortesã” (5). Aliás, o nome da personagem que dá o nome à peça faz dela um símbolo dessa instituição. O vaivém constante dos que se dirigem e regressam da corte converte-os em sombras dos seus meandros. Por sua vez, apesar de *Eufrosina* se passar em Coimbra, também Cariófilo e Zelótipo são cortesãos. Mas é em *Aulegrafia*, especificamente, que são desferidas duras diatribes contra a vida de corte, pela ociosidade, pela degradação e pelos vícios que acalenta. Ora, a peça em que dirige as críticas mais mordazes à corte é também aquela em que são tecidos os mais rasgados elogios do monarca, pela forma como protege os seus súbditos e zela pela sua liberdade.¹¹

Os dados recentemente trazidos à luz por Silvina Pereira acerca da biografia de Vasconcelos atestam a sua proximidade dos círculos cortesãos e reais (2009: 46-62, 695-718). Foi moço de câmara do infante D. Duarte e de D. João III, tendo depois desempenhado as importantes funções de escrivão do Tesouro da Casa Real e de Tesoureiro do Armazém da Guiné e da Índia. Aliás, *Eufrosina* é dedicada ao Príncipe Nosso Senhor, com toda a probabilidade o príncipe D. João. De *Aulegrafia* não se conhece a edição *princeps*, mas a segunda impressão, de 1619, é dedicada pelo seu genro, D. António de Noronha, a D. Diogo da Silva e Mendonça, marquês de Alenquer e duque de Francavilla, uma figura da alta nobreza peninsular que foi Vice-Rei de Portugal.¹²

¹¹ “É muita verdade, que nesta parte muito bem estou com o português: que não reconheçam senhorio senão a seu rei, ao qual é dividido o amor, servidão e lealdade que lhe temos sobre todas as nações, porque nos cria nas abas como filhos com os quais reparte o seu património, como que o não tivesse salvo para no lo-dar. E assi, por sua real humanidade somos livres e realengos, e os que podem arrimar-se à sua sombra não tem mais que desejar” (159).

¹² Aubrey Bell admite que *Aulegrafia* fosse originariamente dedicada ao infante D. Luís (apud Vasconcelos 1919: XI). Há no texto das comédias outros indícios de proximidade com a casa real. Na “Advertência ao Leitor”, não assinada, que acompanha a edição de

Na verdade, a comédia renascentista, na sua génese, atribui à corte e ao cortesão um outro lugar, que não é na cena, mas se situa à distância, na janela donde observa a ilusão do quotidiano e os reflexos do poder sobre a cidade. Aqui reside o grande rasgo das comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Quem se debruça sobre a janela da qual contempla uma ilusão de realidade urbana são a corte e o próprio dramaturgo. Ao mesmo tempo que tira partido da sua proximidade com o poder régio, cria um efeito de alteridade especular invertido, introduzindo-a na cena.

A comédia da urbanidade indicia a fragilidade da ligação, que é tomada como motivo do risível, entre a cidade e a corte. Espaço latente do qual derramam contradições, desvios e mazelas, essa ausência da materialidade cénica reenvia também para a ausência de iniciativas, por parte dos seus membros, capazes de reverterem sobre a prosperidade urbana. Desta feita, o dramaturgo caricatura a feição conservadora de uma corte, como a portuguesa, que não foi particularmente receptiva aos novos padrões de urbanidade.¹³ Essa posição coaduna-se perfeitamente com o ideário de Vasconcelos, nos termos em que foi exposto por Guilherme d'Oliveira Martins no ensaio publicado neste mesmo volume. A sua defesa da centralização do comércio e o combate que empreendeu contra a fuga aos impostos, a ganância e o desperdício, em prol de uma estratégia comercial aguerrida, visava também uma participação mais activa de estratos instalados.

Só alguns (na verdade muito poucos, e entre eles certamente Ariosto) daqueles a que hoje chamamos 'intelectuais' se conseguem libertar, pelo menos parcialmente, da cegueira necessária para o sistema do simulacro, sugerindo assim, com as suas contradições, a possibilidade de definir o sentido desta estrutura.¹⁴

Jorge Ferreira de Vasconcelos foi um deles. Numa operação de extrema subtilidade, recorta o horizonte comum à função-senhor e à

Ulissipo de 1618, diz-se que a compôs “estando já no serviço del rei nesta cidade” (s. n.). Por sua vez, no prólogo de *Aulegrafia*, alude-se a uma “conversação, que há dias a temos por estas reais casas” (1).

¹³ Com efeito, os modelos de comportamento que lhes correspondem, canonizados por // *cortegiano*, de Baldassarre Castiglione, e pela tratadística italiana, tiveram uma escassa recepção em Portugal (Marnoto 2011-2013).

¹⁴ “Soltanto alcuni (molto pochi per la verità, e tra essi certamente l'Ariosto) di quelli che oggi chiamiamo 'intelletuali' riescono a liberarsi, almeno parzialmente, dell'acceccamento necessario al sistema del simulacro, suggerendo così, con le loro contraddirazioni, la possibilità di definire il senso di questa struttura” (Ferroni 1980: 12).

função-autor, para a partir dele construir o projecto em que funde convicções próprias e valores da *polis*. Debruça-se da janela da corte, sem se deixar obnubilar pelo sistema do simulacro, para a partir das normas da comédia renascentista lhe dar a ver a cidade.

Bibliografia

- Attolini (1988): Giovanni Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma / Bari, Laterza.
- Baratto (1977): Mario Baratto, *La commedia del Cinquecento. Aspetti e problemi*, Vicenza, Neri Pozza [2.^a ed.].
- Bell (1931): Aubrey F. G. Bell, *A literatura portuguesa (história e crítica)*, trad. Agostinho de Campos, J. G. de Barros e Cunha, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- Benevolo (1990): Leonardo Benevolo, *La città italiana nel Rinascimento*, Milano, Il Profilo [ed. orig. 1960].
- Biblioteca Teatrale. Rivista Trimestrale di Studi e Ricerche sullo Spettacolo* (1971-) [Università di Roma La Sapienza].
- Campos (1935): Agostinho de Campos, "Coimbra na *Eufrosina*", O Instituto (Coimbra), 89, pp. 317-328.
- Farrell / Puppa (2006): Joseph Farrell / Paolo Puppa (eds.), *A History of Italian Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Ferroni (1980): Giulio Ferroni, *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni.
- Godinho (s. d.): Vitorino Magalhães Godinho, *Estrutura da antiga sociedade portuguesa*, Lisboa, Arcádia [3.^a ed.].
- Marnoto (1991-1992-1993): Rita Marnoto, "A *Mandragola* e o seu duplo", *Estudos Italianos em Portugal* (Lisboa), 54-55-56, pp. 169-183.
- Marnoto (2011-2013): Rita Marnoto, "Crítica à corte e antinomia urbana", *Filologia e Literatura. Actas do CEL Centre d'Etudes Lusophones de Genève* (Genève), 3, pp. 81-104 [coordenação de Maurizio Perugi].
- Pereira (2010): Silvina Pereira, *Tras a nevoa vem o sol – as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos*, Tese de doutoramento, Estudos Artísticos (Estudos de Teatro), Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras. Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/6274>.
- Questa (1968): Cesare Questa, *Per la storia del testo di Plauto nell'Umanesimo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Salgueiro (1992): Teresa Barata Salgueiro, *A cidade em Portugal*, Lisboa, Afrontamento [2.^a ed.].

- Smith / Strier / Bevington (1995): David L. Smith / Richard Strier / David Bevington, *The Theatrical City – Culture, Theatre and Politics in London, 1576-1649*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Stegagno Picchio (1964): Luciana Stegagno Picchio, *Storia del teatro portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Subirats (1982): Jean Subirats, *Jorge Ferreira de Vasconcelos. Visages de son oeuvre et de son temps*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 2 vols.
- Todarello (2006): Nazzareno Luigi Todarello, *Le arti della scena. Lo spettacolo teatrale in occidente da Eschilo al trionfo dell'opera*, Novi Ligure, Latorre.
- Vasconcellos (1618): Jorge Ferreira de Vasconcellos, *Comedia Ulyssippo*, nesta segunda impressão apurada, e correcta de alguns erros da primeira, Lisboa, Pedro Craesbeeck. Versão disponível em <http://purl.pt/12066>.
- Vasconcellos (1919): Jorge Ferreira de Vasconcellos, *Comédia de Eufrosina*, conforme a impressão de 1561 [...] por Aubrey Bell, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa.
- Vasconcelos (1951): Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Comedia Eufrosina, texto de la edición príncipe de 1555 con las variantes de 1561 y 1566*, edición, prólogo y notas de Eugenio Asensio, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Vasconcelos, Jorge Ferreira de [1968]: Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Comédia Aulegrafia*, com prefácio, notas e glossário por António A. Machado de Vilhena, Porto, Porto Editora.
- Vasconcelos (2015): Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Comédia Aulegrafia*, edição de 1619 corrigida pela lição do manuscrito II/1519 da Biblioteca de Palacio, de Madrid, ed. José Camões, Lurdes Patrício, Isabel Pinto, Helena Reis Silva, José Pedro Sousa, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa [documento electrónico].
- Vasconcelos (2015): Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Comédia Eufrosina*, ed. José Camões, Lurdes Patrício, Isabel Pinto, Helena Reis Silva, José Pedro Sousa [ed. 1555], Lisboa, Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa [documento electrónico].
- Vasconcelos (2015): Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Comédia Ulissipo*, ed. José Camões, Lurdes Patrício, Isabel Pinto, Helena Reis Silva, José Pedro Sousa [ed. 1618], Lisboa, Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa [documento electrónico].

Vossler (1937-1938): Karl, Vossler, "Eufrosina: den Kindern der Alma Mater von Coimbra in geistiger Kameradschaft gewidmet", Corona (Bremen), 8, 5, pp. 514-533.

Weinberg (1970): Bernard Weinberg, *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, vol. 1.

Zorzi (1997): Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi.